



LE LIEU DE L'ENIGME. ESPACE ET TEMPS DANS ARMEN (1967), DE JEAN-PIERRE ABRAHAM

Thierry Coanus, Isabelle Lefort

► To cite this version:

Thierry Coanus, Isabelle Lefort. LE LIEU DE L'ENIGME. ESPACE ET TEMPS DANS ARMEN (1967), DE JEAN-PIERRE ABRAHAM. 2015. hal-01151498

HAL Id: hal-01151498

<https://hal.science/hal-01151498>

Preprint submitted on 12 May 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE LIEU DE L'ÉNIGME.
ESPACE ET TEMPS DANS *ARMEN* (1967),
DE JEAN-PIERRE ABRAHAM

T.COANUS, I. LEFORT

Ce texte de Jean-Pierre Abraham (1936-2003), publié en 1967, fait l'objet d'une (re)connaissance singulière. Sa réputation et son quasi statut de livre-culte dans le petit monde de la maritimité¹ dissonent en effet avec une audience plus confidentielle auprès d'un public élargi. Mais s'il ne saurait *a contrario* être rangé sur les rayonnage de l'abondante littérature de phares², c'est qu'*Armen*³, dont les pages restituent effectivement ce qui se passe dans ce sémaphore finistérien, dit, fondamentalement et aussi, autre chose. Il raconte, par le truchement d'un je/narrateur très proche de l'auteur, lui-même gardien de ce phare de 1959 à 1963, une enquête (enquête) de soi, dont les horizons et les enjeux excèdent essentiellement ceux de la maintenance d'un phare⁴. Il y a énigme et donc mystère, parce que le livre refermé, le lecteur ne pourra pas se déterminer sur l'objet du récit, sur sa tension narrative (que cherche le je/narrateur ?). Mais cela n'en fait pas pour autant un roman, tant l'expérience biographique s'y inscrit, ni une autofiction, non plus qu'un journal (de bord). Certes, le texte restitue linéairement (ou presque) les travaux et les jours d'un gardien de phare, mais il est organisé en chapitres et commence sans date, comme si les premières pages se coulaient dans un texte *déjà là*, en cours, inséré à ce premier jour dans un fil du temps dont le lecteur ne connaîtra pas le début.

L'hypothèse que soutient cette analyse est qu'*Armen* constitue un texte opératoire particulièrement efficace, un texte laboratoire pour rendre compte d'une part, de la place et du statut de l'espace dans la fabrique littéraire textuelle, mais aussi pour approcher ce que le rapport au lieu (ici quasiment circonscrit à un point géodésique) construit dans la construction de soi.

Une approche géocritique⁵ (Westphal 2007) mettra ici en évidence les enjeux et les modalités littéraires d'un faire avec l'espace : « faire » dans

l'action mais aussi « faire » dans l'écriture de l'action et de soi. Ces deux dimensions de l'écriture sont ici indissociables, tant *Armen* s'organise autour de la double saisie du « réel » de l'expérience et de la traque pour en restituer littérairement à la fois les fulgurances et la durée. La tension entre le faire et le dire est palpable, explicitée ou implicite, dans les plis d'un texte qui revient, en spirale, sur les difficultés de cette quête, tant peut en être douloureuse la frustration du mot toujours approché et jamais totalement juste, c'est-à-dire adéquat à l'immédiateté de l'idée ou de la chose même. Cette recherche, au fondement de la création et de la créativité littéraires, est ici mise au travail dans un accouchement de soi dont le lieu, *Armen*, sert une maïeutique en miroir, objectivée et réfléchissante, à l'instar des lentilles de verre qui projettent au loin les faisceaux du feu qu'il porte. C'est donc là une histoire à trois, le lieu, le texte et le je, dont on recherchera qui de l'un fait les autres (et symétriquement).

L'analyse proposée ici s'effectue en deux temps principaux. Le premier propose une approche géographique de l'extériorité/intériorité du lieu, mobilisant les outils de la géocritique et en particulier la notion de chronotope⁶ (Bakhtine 1978), dispositif de recherche afin de saisir l'élaboration textuelle et sensible de l'espace-temps. Le second tente une approche de la subjectivité et de sa narration dans son rapport à l'espace et dans les valeurs qu'il revêt, afin de cerner ce qui s'écrit, par et dans l'écriture de ce qui a lieu, en quête simultanée d'écriture du lieu et de soi.

Le clos et l'horizon

Le lieu d'*Armen* est un lieu connu/inconnu. Au lecteur averti des choses de l'Océan, la référence fera amer. Mais pour le lecteur insoucieux de cartes, il faudra attendre un moment, suspendre la curiosité des commencements, pour s'orienter et se situer dans l'espace géographique comme dans celui du texte. Un géographe dirait : pour se localiser. C'est que cet ultime pointement rocheux, à l'extrémité de la Chaussée de Sein, est d'abord restitué dans sa toute liminale singularité, dans son identité première de lieu fermé, clos et forclos des terres, mais d'emblée guère plus. C'est le texte lui-même qui découvre, progressivement, comme le flux et le reflux ou les intermittences du sémaphore, les indices de son emplacement, à l'extrémité du Finistère, là où Vidal de la Blache (1903, 333) écrivait que la Bretagne expire⁷. La description s'effectue par le dedans, par l'exploration fine et répétée des entrailles du phare, par son affouillement des moindres recoins et grains des matériaux. Cette machinerie, qui vit et

qui ne respire alors qu'en accointance avec le travail humain, veille en mer, comme un bateau immobilisé, vigie du maintien de l'ordre maritime et de la sauvegarde des hommes. Il y a de l'humain dans les pierres et les verres du phare.

Ce point – ce lieu – est évidemment situé, et son éminence sur l'Océan lui octroie une position de surplomb : c'est sa fonction même. Mais ce n'est pas ce paysage, rare et souvent recherché par les géographes⁸, qui est ici exploité et travaillé, lui qui aurait pu donner lieu à des saisies panoramiques spectaculaires dans une veine essentiellement descriptive. Non, le panoptique à 360° n'intervient que rarement, pour la première fois à la mitan du texte, après que l'épreuve du gros temps (épreuve du lieu) a sans doute rendu possible d'affronter non plus la tempête de dehors, mais celle, intime (épreuve de soi), d'un je qui commence de trouver sa place :

Sur (/) la galerie je vais regarder les autres feux. Le paysage que j'ai a des noms précis. Il est fait de lumières toutes différentes, posées dans la nuit à leur place exacte. Au nord, les phares d'Ouessant ; blancs, la Jument et le Créac'h ; rouges, le Stiff et Kéréon. Dans le chenal du Fromveur, les Pierres-Noires, le Four. Parois le faisceau de l'Île Vierge, là-bas, en Manche. Et sur la côte, Saint-Matthieu, le Minou, le Portzic, plus bas Tévennec le phare maudit – la merveilleuse maison blanche, seule sur ce rocher, abandonnée, j'y ai vécu tout un jour –, la Plate et la Vieille dans le Raz, Cornoc-an-ar-Braden, verte, à l'entrée du port de Sein ; Audiernec, Penmarc'h. Et dans l'Ouest le feu blanc, six secondes trois secondes, la Bouée Occidentale. Tous les repères de ma nuit, les feux des bateaux courant l'un à l'autre, dans ces mots je respire bien. [87-88⁹]

En l'absence de surplomb et de vastes perspectives océaniques ou terrestres, ce sont au contraire des vues toujours parcellaires et fragmentées, au plus près d'une expérience et d'une activité quotidiennes enfermées dans les murs du phare dont les petites ouvertures décomposent le panorama possible en autant de découpes – c'est-à-dire de points de vue, pris à la volée d'un déplacement, surpris dans un reflet, guettés à la fenêtre.

Ces angles de vue successifs, littérairement saisis par le prisme des effets de lumière et de luminosité, recomposent progressivement, par localisations ponctuelles, la situation géographique d'Armen. Ce qui fait espace, et ici espace géographique, c'est *in fine* la mise en réseau des pointements rocheux ou des phares de la côte. Le point, la ligne et la surface qui constituent les trois unités de l'espace euclidien tel que les géographes le manipulent, fonctionnent dans le texte comme un réseau sémaphorique, dont la signification géographique se dévoile au gré de la

lumière, ou s'efface quand celle-ci disparaît. C'est donc le temps, dans sa durée – succession diurne/nocturne – et dans sa « qualité » et sa texture – visibilité/opacité – qui constitue l'espace et l'architecte. « Le temps fait surface » (Virilio 1984, 15) : il fabrique dans *Armen* un chronotope propre, toujours mouvant, toujours changeant, à l'instar de la surface des eaux qui ne se ressemble jamais. C'est qu'entre ce point et cette étendue maritime tout alentour, ce sont les lignes, immatérielles, celles de la lumière qui recouvre solairement, qui se drape ou émerge des nuages, mais aussi celle de ce feu blanc à trois éclats toutes les vingt secondes, ces faisceaux lumineux, ces stries qui donnent sens (orientation) et font advenir le lieu dans sa localisation. Le lieu Armen naît de la lumière¹⁰.

Cieux, nuées, durée

Le temps, c'est celui qu'il fait et celui qui passe. Le premier impose la variabilité du ciel et les épreuves météorologiques. Les tempêtes y sont spectaculaires, violentes, agressives voire dévastatrices pour l'édifice du phare que veillent les gardiens, avec soin et passion. Les tempêtes y sont telles qu'Armen dans la typologie des phares est un de ceux que l'on classe parmi les « enfers ». Mais le calme, lui aussi, est effrayant, parce qu'il dit l'attente : « Mais la vraie peur apparaît quand la mer est trop calme, comme si nous dérivions » [18], c'est-à-dire comme si la seule certitude, le lieu, venait lui aussi à prendre le large.

La dimension temporelle est aussi celle de l'alternance jour/nuit, ce dernier temps étant largement celui de la solitude du quart et de la veille, mais également celui de la tension de l'écriture et de la restitution littéraire. Quels qu'en soient les moments, le je/narrateur est au plus près de l'expérience sensible. Les cinq sens sont convoqués : la vue bien sûr, traquant les moindres diaclasses de lumière projetées sur les murs de l'escalier, de la chambre ou de la chambre de veille¹¹, l'ouïe, violentée par la corne de brume et les fracassements de la houle. Mais également le toucher, dans la rugosité ou le poli des matériaux, l'odeur et le goût :

On commence à manger du poisson séché, pour pouvoir garder quelques œufs. J'ai ouvert la grande caisse ce soir et j'ai mis à dessaler un beau morceau de congre. L'odeur forte emplit le phare. [46]

Martin avait réussi à confectionner une omelette, des frites, un gâteau de riz fade, et comme il restait le fond d'une bouteille de rhum nous avons tenté pour finir de faire une tisane de pruneau à la mode de l'île. Elle avait un goût de soufre. [58]

Ce temps de l'expérience est constamment en tension entre les instants, dont Jean-Pierre Abraham ne livre que des intervalles – ceux d'un journal – ou des parenthèses, des tempuscules¹² du ressenti et du perçu, et la durée, scandée par les rites et les rythmes des quarts et des tâches. Cette double tension entre le lieu/l'espace d'une part et entre l'instant/la durée d'autre part construit comme une homothétie entre les deux variables du chronotope. Mais c'est définitivement le temps qui constitue, dans celui d'*Armen*/Armen, le facteur de variabilité et de constitution de l'espace, comme celui de l'action. La catégorie temporelle y subsume le lieu et les gestes. Le temps répétitif quoiqu'aléatoire, continu quoique discrétisé (le temps de travail, le temps de repos), fonde, sur la durée de l'expérience humaine continuée, un des questionnements même de la tension littéraire d'*Armen* : rendre compte et saisir le fragment de lieu dans le fragment du temps. Or, si conjointement l'on veut bien considérer que la restitution de l'activité résout la pluralité des tâches dans une unité fonctionnelle, il y a dès lors, dans ce texte, unité de lieu, de temps et d'action, soit la triple unité de la dramaturgie classique. C'est qu'il se noue effectivement un drame, c'est-à-dire une action, dans *Armen*. Une action, donc un mouvement dont les gestes – et celui de l'écriture en est un –, dans leur urgence momentanée comme dans leur répétition, font sens. Non plus une vectorisation dans l'espace, mais une vectorisation du je/narrateur, tout aussi discontinue et fragmentée, ou plus exactement du narrateur en quête de je. C'est que le texte résout/tend à résoudre la fracture de l'« entre » : entre l'émotionnalité de l'instant et la patience de la durée, entre le lieu et l'horizon, entre la saillance des temps forts et l'oblation dans l'ouvrage. Il y a de la passion dans l'endurance.

Des chronotopes emboîtés

L'espace-temps d'*Armen* (et d'*Armen*) est en abyme parce que le présent porte en lui le passé d'autres lieux et d'autres expériences – il ne saurait en être autrement. Il recèle des espaces-temps emboîtés, dont la mémoire est chargée et dont la résurgence, volontaire ou non, s'intercale dans la présence au lieu. Ainsi du second séjour à terre, qui, contrairement au premier, vient s'incruster sous forme de souvenirs fragmentés dans la deuxième partie du texte. Les lieux immédiats de l'ici du phare sont aussi emplis – mis dans leurs plis – de lieux médiatisés d'un ailleurs plus ou moins proche. L'île de Sein pour le temps de la relève, mais aussi des lieux doublement médiatisés. Ce sont ceux de trois ouvrages, choisis avec soin : l'un sur un cloître cistercien dont on ne saura pas le nom, un recueil

de poèmes de Pierre Reverdy (*Main-d'œuvre*, 1949), et un volume consacré aux toiles de Vermeer.

La relation entre le phare et le cloître apparaît avec assez d'évidence : espace de clôture mais aussi de lumière, espace de solitude à plusieurs, espace de recueillement et de travail, d'épreuve et de patience – autre lieu élevé pour le soin des âmes. Le recueil de Reverdy est plus elliptiquement convoqué¹³, mais il s'agit d'une poésie marquée du sceau de la religiosité et de l'usage des figures rhétorique de l'image – métaphores et oxymores – dont la créativité poétique est fortement employée par Jean-Pierre Abraham. C'est enfin un poète qui fit le choix de se retirer dans une abbaye bénédictine – de règle cistercienne –, après avoir contribué dans l'Entre-deux-guerres au déploiement du surréalisme, en particulier en éditant des amis poètes. Le « je » d'*Armen* s'y retrouve en contrepoint, lui qui travaille dur à l'écriture autour des peintures d'un ami resté sur l'île. Bref, les connexions sont fortes qui expriment des emboîtements fins et subtils entre le lieu et la mise à l'épreuve d'Armen et d'autres espaces-temps de la création et de la spiritualité humaines. On ne saurait parfois dire quel espace-temps emboîte les autres. Ces références tissent textuellement un réseau de chronotopes artistiques, comme autant d'indices et de prises pour démêler les fils d'un secret : cette présence à Armen, pourquoi et pour quoi faire ?

Mais ce sont surtout les références aux toiles de Vermeer qui construisent des espaces-temps multiples emboîtés. Le narrateur les scrute à la lumière vacillante de la lampe-tempête allumée à la nuit, dans l'ancre de sa chambre. Il les scrute pour en saisir l'esprit et les manières de peinture, ainsi des minuscules fendillements que la reproduction laisse deviner. Ces toiles du maître de Delft sont essentiellement celles qui, autour des figures féminines, disent l'intériorité pensive, parfois la suspension du mouvement, dans un espace pictural dont les dispositifs spatiaux – ouvert/fermés – réfléchissent ceux-là même d'*Armen*. La manière vermeerienne de traiter des clairs-obscur, les réseaux de reflets entre verre, faïence et cuivre font écho aux jeux incessants de lumière traqués par Jean-Pierre Abraham. Les cartes n'en sont pas absentes non plus, qui disent la culture de la mer, la familiarité du grand large et l'incrustation des lointains dans l'intimité du logis. Avec évidence, la référence vermeerienne fait s'emboîter d'autres lieux dans ceux du phare, les réverbère en abyme démultiplié. Leurs intercalations textuelles construisent dès lors un je dis-loqué, à l'instar des fragments de vue et de visibilité et soulignent la co-construction métaphorique du lieu et du je : « J'étais habillé du phare » [23]. Cette dislocation est ainsi et aussi celle qui permet de recoudre la distorsion entre l'exiguïté et la clôture

enfermante du phare et les espaces-temps indéfiniment apportés par les fragments d'horizon.

L'effacement des poèmes de Reverdy. Des murs, encore des murs. On a un peu envie d'aller voir de l'autre côté, on a encore plus envie de rester là. Les amis s'en vont, prennent femme, s'installent, font leur vie. On reste là devant son mur, sa lampe, un visage peint. On a toujours l'impression d'entendre des bruits nouveaux. Quelqu'un approche, n'en finit pas d'approcher. On peut organiser toute une vie autour de ce bruit imaginé. Se replier encore plus. Se taire. Faire tous les jours de sa vie la même chose à la même heure. Les moines. Compter sur les rites, sur le froid, sur la faim, sur les violents désirs pour réduire l'écart, quel écart ? [57]

Mais comment parler de Vermeer. Je suis gouverné devant ce que j'aime par une angoisse qui interdit tout commentaire arrogant. Au mieux je puis aller d'image en image, revenir, rôder, épier ces visages sans être vu. C'est le pire de moi qui s'active alors. / Gardien de musée. Gardien de prison. Gardien de monastère désaffecté. [65]

Écrire *en point d'ombre*¹⁴ ce qui doit resté caché

Armen n'est donc pas n'importe quel texte : ni roman, ni journal, ni essai philosophique, ni texte poétique – peut-être tout cela ensemble –, c'est un texte singulier forgé par une subjectivité intransigeante. Car sitôt le livre refermé, le lecteur se sent légèrement enivré d'un *parfum d'énigme*.

En apparence, le narrateur évoque surtout le phare, la vie quotidienne très monotone qui s'y déroule, les moments de veille, le travail de mise en route de la lanterne, l'entretien, les échanges rituels avec l'autre gardien, ce qu'il voit alentour – les phénomènes météorologiques et marins, pour l'essentiel, les navires qui passent :

Même la pluie est en voyage. Rien ne s'arrête ici. Nous ne possédons rien. Nous regardons, surveillant les passages, relevant les traces d'un carrousel incompréhensible. Nous voyons le vent tourner, le jusan perdre de sa force, s'équilibrer puis rompre le flot. Tout recommence. / L'heure de l'allumage arrive. Dans mille ans, le tableau de service sera le même. [102]

Mais assez tôt dans l'ouvrage, quelques indices révèlent que la présence du narrateur n'est en rien fortuite :

Il faisait le même temps lorsque j'ai vu *Armen* pour la première fois. La mer était grise, comme toujours lorsqu'on navigue sur un bateau de guerre.

J'ai cru reconnaître cet endroit. J'ai souhaité vivre dans ce phare. C'était la meilleure façon de ne plus le voir. Quand j'ai posé le pied la première fois, sur le débarcadère-jouet, je me suis cru chez moi. Mais de toute cette époque, déjà, je me souviens peu. [17]

Dans un documentaire télévisé de la fin 1962, il décrivait déjà la rencontre du phare, de ce phare-là : « Et puis tout d'un coup, j'ai décidé de venir là. J'avais trouvé vraiment mon lieu¹⁵ ». Comme un genre de destin, le phare *s'impose* – fait qui, par définition, n'est pas autrement commenté ou expliqué. Par-delà le doute et les difficultés qui surviendront ensuite, se réaffirme la nécessité d'un *lieu d'expérience* :

Mais aux pires moments je sais que rien au monde ne pourrait m'obliger à partir. Quelque chose ne se dément pas : l'impression que je suis ici à ma place exacte. Pour le reste l'incertitude, qui me mène désormais si droitement, ne s'empâte pas de mots inutiles, ne se laisse pas séduire. Je ne cesse d'en sentir l'aiguille. Tout est sûrement plus simple que je le crois. Il faut dormir. Souffler la lampe. [41]

C'est en effet à la conjonction d'un point/moment et d'un sujet – l'ensemble *faisant lieu* – qu'est recherchée la *note juste* de l'écriture. S'il s'agit d'« être à sa place », c'est dans une quête intransigeante dont le phare est à certains égards le moyen ou mieux, l'outil. Il faut épurer, c'est-à-dire rechercher l'épure, se séparer du superflu, se réduire non pas au minimum, mais à *l'essentiel* :

L'allumage se fait un peu plus tôt chaque soir. Les grandes nuits arrivent. Il ne faut plus s'inquiéter de rien. Cette dépression annoncée dans le sud, et qui vient droit sur nous, marque sans doute le début de la longue série. Il faut tout fermer, mettre les barres à la porte, et attendre. Il y a quelqu'un en moi qui ne doit pas sortir vivant d'ici. [19]

L'architecture cistercienne, la poésie de Reverdy ou la lumière vermeerienne sont autant de modèles destinés à ouvrir la voie, dans une ascèse à laquelle le phare participe au premier chef :

J'ai longtemps marché sur la galerie, surveillant l'horizon. Je n'étais pas à l'aise dans la chambre de veille. Ma lampe me gênait, je crois. Maintenant encore, mon quart fini, cette flamme immobile sur le vieux pupitre : rien de plus lointain, de plus étranger. Comment approcher ? Quelle transparence faut-il acquérir ? N'est-ce pas assez le désert ? Un désert total, ma lampe, son cercle et ses hauts murs. L'hiver commence à peine. Il faudra des nuits

encore plus longues, des pluies interminables, savoir s'en aller et revenir, comme le courant et le vent. [25]

Pourrai-je dormir avant minuit ? Le vent appuie à la fenêtre. La lampe est de nouveau lointaine. Pour approcher, il faudra aller au bout de la sécheresse. Ne retenir de soi que le tremblement extrême. Évidemment ce pays n'est pas pour les voleurs. [41]

Faire mourir en soi la part futile, complaisante, en s'installant au désert, « pour aller au bout de la sécheresse ». Mais de quelle écriture s'agit-il ? Le narrateur, dont le travail est le plus souvent nocturne, travaille parfois à des textes qui devront accompagner les toiles d'un ami peintre, établi sur l'île de Sein, à dix kilomètres de là. Mais aussi à *autre chose*, dont rien ne transpirera vraiment, si ce n'est parfois l'infinie difficulté à faire naître les mots :

Je ne ferai plus rien cette nuit. Cela ne va pas très bien. C'est ce que je voulais dire. [9]

Vais-je continuer à écrire ainsi sans savoir pourquoi ? Depuis trois nuits avec ma lampe je veille un mort apparemment. Je me fais des nœuds dans les cheveux jusqu'à ce que, exaspéré, je les coupe. Je vais me regarder dans la glace. [13]

Je ne suis pas beaucoup plus assuré cette nuit. Je ne sais si je continuerai. Pourtant, j'ai trouvé en moi pour ce combat de mots une zone d'activité intense, une zone essentielle sûrement. Si ce n'était pas vrai, je ne serais pas si meurtri. / Et je déteste les phrases que j'écris aujourd'hui, molles, étirées, je voudrais qu'elles se consomment à l'instant, qu'elles noircissent et se tordent, comme le brin d'herbe qu'on allume, le point rouge courant, qu'elles tombent mortes. / Tout ce court passé, tous ces mois d'hiver, c'est une lande calcinée. Plus loin, beaucoup plus loin derrière, un paysage remue encore, il y a des jours qui cherchent leur midi dans l'avenir. Est-ce que le strict usage des mots, que je viens de découvrir, pourrait le leur donner ? [95-96]

Mots farouches. Je ne sais pas les surprendre. Je ne puis qu'être attentif, assurer les passages. Je crois perdre du temps, autre chose me pousse. Lorsque des mots surgissent enfin, j'ai beaucoup de retard sur eux. [134]

Le texte prend ainsi, subrepticement, une structure de poupée russe : le livre n'est pas le produit de ce travail d'écriture, en quelque sorte au premier degré, mais son *ombre portée*, ou encore, ainsi qu'en broderie, son *point d'ombre*. Comme lorsque le narrateur marche dans la lanterne au rythme du feu et donc parfaitement invisible depuis l'extérieur, il se meut autour d'un centre qui restera caché, masqué d'une pudeur intransigeante. Ce qui est montré, c'est le travail, ses difficultés, voire ses affres, mais

pratiquement jamais son résultat. Et pourtant, *Armen* est bien un livre : c'est d'une *écriture sur l'écriture* qu'il s'agit¹⁶. À l'arrivée, ce texte – bien loin de la littérature de phare.

Tantôt allié, tantôt adversaire, le phare

L'auteur n'est donc pas sur Armen pour se rendre la vie plus facile, ni même pour faire une simple retraite. Il s'agit de s'interdire toute fuite, ne serait-ce que du fait de l'exiguïté des lieux. Lieu ouvert sur l'extérieur, espace traversé, le phare est aussi terriblement fermé – nécessité technique, de survie en quelque sorte, induite par l'étroit soubassement de l'édifice, simple rocher affleurant à peine. Mais là n'est pas l'essentiel ; on peut sans doute s'étonner de la moindre part relative accordée aux sons et aux bruits, qui sont en ces lieux particulièrement imposants : sifflements du vent, grincements de la structure, coups sourds de la houle sur la base du phare, chocs directs d'une lame plus forte que les autres, à casser les vitres de protection de la lanterne, à plus de trente mètres de haut, sans omettre l'épuisante corne de brume, qu'il faut actionner dès que nécessaire mais qui assourdit les occupants au point de rendre impossible tout repos. Familier de l'environnement marin, l'auteur n'y accorde qu'une importance relative, informative – sauf lorsque la porte du phare, pourtant solide et cadénassée, est enfoncée une nuit de tempête par une vague qui, remontant l'escalier, inondera la cuisine située au deuxième étage. Surgit alors la peur, bien connue de la profession¹⁷ :

22h. Clet a peur. Il parle beaucoup trop. Je ne peux lui répondre et je le vois s'agiter de plus en plus. Il ne se rase plus. Ses cheveux sont trop longs. Il a peur de ne pouvoir mettre en route les moteurs de la sirène de brume. Il a peur des pannes. Il a peur d'une panne de radio. Il parle tous les soirs à sa femme, pour dire toujours la même chose. (...). On ne voit plus l'île. Deux bateaux déjà se seraient perdus. / La mer canonne. Les mêmes bruits que l'hiver dernier, exactement ; les mêmes cris en bas ; des grincements incompréhensibles. Derrière le panneau opaque de la cuisine de grandes ombres passent. Clet sursaute toujours. Je ne peux pas le rassurer. [19]

Et si la mer était la plus forte après cent ans ? Elle attaque avec une violence encore inconnue. Si dans un ultime bond elle balayait enfin ce phare, nous et nos casseroles ? Moi je veux bien et je n'aurai rien fait. Il faut être abruti pour n'avoir pas peur. Le jour où j'aurai vraiment peur je serai peut-être sauvé ? [57]

Mais ce n'est pas seulement un espace concret, matériellement organisé. Le phare est *le lieu de l'épreuve*, d'où viendra, peut-être, le salut. À ce titre il n'est ni allié, ni adversaire – à moins qu'il ne soit tantôt l'un, tantôt l'autre. Le phare est d'ailleurs souvent prolongé par l'environnement marin tout entier (le vent, la houle, le froid, la brume, la nuit...), dont l'indifférente puissance accueille le corps à corps avec les mots :

Maintenant j'ai le souvenir de cet instant où je me sentais très calme, immobile dans le noir, les mains sur les genoux. Je n'avais pas envie d'allumer ma lampe. J'étais habillé du phare. Tout semblait amical. [23]

Je retourne à l'escalier. Lieu habitable, en plein cœur du fugitif et de l'éclatement. Quelque chose remue ici. Ma lampe réveille les pierres. Muette les dévisage. Une à une leur rend une ombre rassurée. Dehors appuie sur les hauts murs. Sueurs de l'aube. J'écoute. L'espace se creuse en descendant, s'allège, devient habit trop grand pour moi. [28]

Soleil, norôit vif aujourd'hui. Ombres striées, frissons intermittents, c'est aussi fatigant que de la musique. [45]

Vent de Nord assez fort. On ne voit pas les phares d'Ouessant. L'air est coupant, tintant de gel dans l'escalier. Le froid m'éclaire. J'étais fait pour un monde lisse et froid, non exempt des maladresses quotidiennes d'ailleurs. Je voudrais tant être attentif, maintenant, ne pas risquer n'importe quel mot. Si c'est le désert, ralentir le pas, étouffer toute impatience... (/) Dans le cercle de la lampe, le désert avec toutes ses passions, dégoût, modestie. Je me dis : j'étais sur la trace d'une très ancienne brûlure. Je comprends mal cette phrase. [63-4]

L'aube approche. La brume ne s'est pas épaissie. Il fait froid. Le souvenir de tous les coups de vent des mois passés revient en sourdine. Ils n'ont rien ouvert. Je suis courbatu. Qui saura m'interroger, m'assiéger pour qu'enfin les seuls mots justes perlent ? [66]

Ce vent je le retrouvais la nuit dernière. Il passait devant la porte ouverte, si compact, si rapide que dans l'embrasement on ne le sentait absolument pas. Un mur, où je faisais entrer ma main. Le vrai mur du phare, le vrai mur de ma maison. (/) (...) J'étais prisonnier dans le haut de la tour. Pourquoi ai-je toujours moins le vertige quand je suis perché ? J'habite un arbre. Toute la mer est son feuillage. [107-8]

Est-ce le paysage que l'on a sous les yeux qui détermine ces passages de la colère, du courage, de l'ennui au fond de soi ? Ces éclipses ? [112]

Il est possible de voir dans Armen un *lieu creux* faisant office de *tiers absent*, instance symbolique qui, permettant la triangulation, évite le face-à-face dangereux de l'écrivain avec les mots seuls. Pierre Michon, écrivain contemporain déjà cité, dira en 2002, dans une émission radiodiffusée :

[La littérature] manque de triangulation. La littérature n'est faite que, de plus en plus, avec nos vies, nos désirs, nos... Sans instance qui déciderait si elle est juste ou si elle ne l'est pas. (...) Il faudrait un témoin, un grand témoin, à la littérature. (...) C'est la grande absence qui fait qu'on est présent. Si on n'est présent qu'à soi-même et au lien social, on est absent. On est dans la contingence. Si quelqu'un vous regarde de loin, ou si vous le pensez, si vous le postulez, tout va mieux, on respire mieux. (...) On ne peut pas s'en sortir sans un *grand tiers*. Pour moi, c'est sûrement la littérature qui joue ce rôle¹⁸.

L'harmonie, l'équilibre, recherchés mais si rares, surgissent toujours de façon inopinée, à l'intersection précise d'une lumière, d'une tension, d'un moment particuliers. « Quand mon feu est clair, je suis un peu plus clair » [29], écrit le narrateur, soulignant l'importance des résonances qui surgissent (ou non) dans les gestes du quotidien. À l'inverse, un mouvement désaccordé, une maladresse, un geste trop mécanique dans lequel on n'est pas investi, deviennent littéralement *hors sujet* : vient alors une dissonance dont on peine à se défaire, car le phare est un lieu exigeant, *qui ne pardonne pas* :

J'ai détruit l'ambiance, hier à midi, en pénétrant dans le phare sans précaution, machinalement. Aux premières marches de l'escalier, j'ai ressenti un léger vertige. L'attention, la patience que j'avais accumulées ici sans bien m'en rendre compte, m'attendaient. Mais j'étais triste. Tout s'est aussitôt figé. Le bruit mou de mes chaussures sur les marches était navrant. [35]

Là-haut, peu avant minuit, j'ai décidé de faire un essai de la grosse lampe de secours. Une lampe de cuivre à manchon d'amiante, aussi puissante que le vrai feu. Je l'ai posée par terre entre les trois piliers. Elle a chauffé lentement, j'ai levé la mèche et le manchon est devenu invisible. Une lumière blanche, crue, a envahi la pièce, renversant tout, écrasant les ombres habituelles, c'était affreux, il ne faut pas en parler. J'aurais voulu fuir, sortir sur la galerie, mais le vent était trop fort pour que je puisse ouvrir la porte. Je garde le souvenir d'une mauvaise action. [40]

C'est donc moins de l'hostilité du phare ou des éléments naturels qu'il s'agit, que de l'impossibilité temporaire de l'auteur à *s'accorder* tel un diapason aux multiples fragments qui composent sa perception. Un étrange moment surgira ainsi lorsqu'au printemps, après avoir repeint l'intérieur de la coupole sommitale, les deux gardiens décideront soudain de se lancer dans une réfection complète du phare : une fois relevé le panneau métallique qui protège la cuisine, « Une lumière froide a envahi la pièce tout aussitôt, dénonçant avec une précision cruelle l'usure des

choses, les lents ravages de l'hiver» [113]; c'est en fait «l'état lamentable du phare» [114] qui se révèle. Une frénésie enthousiaste de décapage s'ensuivra, qui prendra une place singulière dans le dernier tiers du texte. Entretenir, c'est aussi *tenir*, prendre l'initiative, en bref accomplir un travail tout simplement humain, un travail d'équipe aussi, accompli dans la joie : « Cette remise à neuf maintenant nous enchante. Du matin au soir nous faisons des projets. Nous parlons beaucoup¹⁹ » [115]. Revendiquer cette humanité, c'est habiller d'un projet apparemment inutile ou gratuit un édifice qui, du point de vue de l'Administration, n'est qu'un *équipement* strictement fonctionnel. À certains égards, les hommes ne sont là que pour assurer cette fonction, comme s'ils étaient eux-mêmes autant de prolongements de la machine – le feu, son optique et la mécanique qui assure sa rotation.

Depuis 1990, Armen n'est plus qu'une balise automatisée, vide de ses occupants et dont l'état général se dégrade²⁰, comme si l'action humaine dont il est désormais privé s'avérait après-coup indispensable à sa survie. Lieu sans hommes, réduit à une sèche fonction technique et donc périssable, il s'avère indigne d'affronter la double agression du temps, durée et nuées tout ensemble.

Si le phare d'Armen est le lieu de l'énigme, *Armen* en est l'ombre portée – lieu/texte singuliers, éminemment localisés mais non sans référence un universel dont l'écrivain portugais Miguel Torga (1907-1995) écrivait « O universal é o local sem muros » – « L'universel est le local, moins les murs » (Torga 1990).

À l'aube de sa vie d'adulte, une licence en poche, un jeune homme s'interroge. Qui est-il ? Que faire de sa vie ? Pourrait-il être écrivain ? Une impérieuse nécessité du sens forgea ce texte improbable, *Armen*, à mi-chemin du zéro et de l'infini.

Références

Abraham, Jean-Pierre. 1988 (1967). *Armen*. Paris : Le Tout sur le tout.

Abraham, Jean-Pierre. 2004. *Au plus près*. Paris : Éditions du Seuil.

Bakhtine, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.

Deleuze, Gilles et Guattari, Felix. 1980. Mille plateaux. Paris : Editions de Minuit.

Hartog, François. 2013. La chambre de veille : entretiens avec Felipe Brandi et Thomas Hirsch. Paris : Flammarion.

Le Cunff, Louis. 1992 (1954). Feux de mer. Saint-Malo : Éditions L'Ancre de marine.

Michon, Pierre. 1984. Vies minuscules. Paris : Gallimard.

Reverdy, Pierre. 1981 (1949). Main d'œuvre 1913-1949. Paris : Gallimard.

Torga, Miguel. 1990. Diário XV. Coimbra : Gráfica de Coimbra

Vidal de la Blache, Paul. 1903. Tableau de la géographie de la France. Paris : Hachette.

Virilio, Paul. 1984. L'espace critique. Paris : Christian Bourgois.

Westphal, Bertrand. 2007. La géocritique, réel, fiction, espace. Paris : Éditions de Minuit.

Notes

¹ Ainsi, les *blogs* font-ils grand cas de cet ouvrage dont de longues citations circulent sur la Toile.

² Voir par exemple Le Cunff, 1992 (1954).

³ Par convention, l'ouvrage de Jean-Pierre Abraham sera dénommé *Armen* (en italiques), tandis que le phare sera Armen (sans italiques).

⁴ Le phare d'Armen fut construit, pour l'essentiel, de 1867 à 1881, année de son inauguration. La présence de la Chaussée de Sein, à la réputation de cimetière de navires bien établie, rendit nécessaire ce projet ambitieux, conçu dès le début des années 1860. De longues études furent nécessaires pour ce chantier qui constitue encore aujourd'hui une véritable épopée (la première année, seules huit heures furent effectivement travaillées du fait d'une trop forte houle). La sécurité de

l'édifice ne fut considérée comme assurée qu'en 1897, lorsque la base du phare fut complètement protégée par une enveloppe maçonnée. Les relèves ne pouvaient avoir lieu par mauvais temps, et se faisaient souvent par l'intermédiaire d'un câble le long duquel coulaient hommes, matériel et provisions, rarement transbordés à sec, l'accostage étant presque toujours impossible. Le phare d'Armen ne fut électrifié qu'en 1988, et entièrement automatisé en 1990, où la dernière relève eut lieu le 10 avril. Pour davantage d'informations, voir par exemple Le Cunff (1992 (1954), 79-113) et récemment <http://www.dirm.nord-atlantique-manche-ouest.developpement-durable.gouv.fr/phare-d-armen-a76.html>.

⁵ La *géocritique* est une approche théorique proposée par Bertrand Westphal (2007) contribuant à l'étude des dimensions spatiales des corpus littéraires. Mobilisant les outillages analytiques de la critique littéraire, de la philosophie et du tournant spatial, la géocritique permet une relecture croisée des approches spatiales et temporelles.

⁶ La notion de *chronotope*, que l'on doit aux travaux de Mikhaïl Bakhtine, conçoit la solidarité intrinsèque de l'espace-temps dans un récit, fictionnel ou non. Le chronotope peut correspondre à l'espace-temps d'un texte en totalité (ici *Armen* est un chronotope) mais aussi de ses parties (la nuit ou la veille constituent chacune un chronotope particulier).

⁷ Paul Vidal de la Blache (1845-1918), géographe français fondateur de l'École française de géographie.

⁸ Depuis la pratique du terrain par les géographes (depuis A. von Humboldt), ceux-ci ont historiquement et intellectuellement privilégié la vision en hauteur, leur permettant de parcourir du regard la (quasi) totalité d'un point de vue. Ce surplomb visuel a méthodologiquement alimenté la prévalence de l'usage des cartes dans la démarche géographique.

⁹ Les pages entre crochets renvoient à l'édition de 1988. L'édition initiale de 1967 était due aux Éditions du Seuil.

¹⁰ Une lecture deleuzienne opposerait ici l'espace strié, c'est-à-dire ordonné, du dispositif de sauvegarde auquel participe le phare, à l'espace lisse, celui de la surface maritime, toujours mouvante, sans attache ni sens, celui d'une liberté en mouvement, sans doute celle de l'auteur/narrateur qui est venu guetter ici les autres pour se chercher lui-même (Deleuze et Guattari 1980).

¹¹ L'historien François Hartog reprend cette expression par laquelle il intitule un livre d'entretiens. La préface fait explicitement référence à *Armen* de Jean-Pierre Abraham. Le travail de l'historien peut être comparé à celui d'un veilleur : « Là aussi, dans l'espace du bureau, s'opèrent des échanges entre ce que l'on voit et ne voit pas. Il y a ce qu'on cherche à voir, qu'on croit voir, qu'on s'efforce de faire voir. Et trop souvent, ce qui, pour raison ou une autre, vous échappe » (Hartog 2013, 11).

¹² La référence au *tempuscule* renvoie initialement aux logiciens formels et en particulier les logiciens du temps. « Alors que l'instant est un point homogène et

inséable, le tempuscule est “entendu comme un intervalle de temps (Δt donné) suffisamment bref par rapport au contexte théorique de référence”. (...). À vrai dire je crois que l'on peut considérer que ces ensembles temporels disposant d'une autonomie minimale échappent à toute hiérarchie établie, qui serait déterminée par une autorité supérieure (celle qui par exemple se charge de tracer la ligne biographique). Pour peu que l'on exploite jusqu'au bout l'idée de tempuscule, on s'aperçoit que la relation classique de l'instant à la durée, du point à la ligne, peut être dépassée au profit d'une interconnexion qui relie selon des modalités indéfiniment variables une série d'ensembles infimes (intervallaires) dotés du minimum intelligible de sens » (Westphal 2007, 32-3).

¹³ Jean-Pierre Abraham indique même la page citée qui correspond au poème « Tourbillons de la mémoire » (p. 467).

¹⁴ En broderie, le *point d'ombre* s'exécute de préférence sur un tissu léger qui laisse apparaître la couleur des fils de l'envers, par transparence.

¹⁵ *Les coulisses de l'exploit*, reportage de Jean Pradinas et commentaire de Louis-Roland Neil, diffusé le 19 décembre 1962 (11'55"). Il est visible sur le site de l'Institut National de l'Audiovisuel (www.ina.fr).

¹⁶ Il est possible ici de se référer à l'écrivain contemporain Pierre Michon, né en 1945, dont le projet, vaste fresque campant des personnages aux « vies minuscules » (Michon 1984), n'a d'autre objet que de placer le narrateur devant une épreuve du même ordre. Pour rendre dignement hommage à ces êtres disparus, être à la/leur hauteur, il allait falloir faire œuvre d'écrivain. Mais l'est-il vraiment ? Question au potentiel destructeur, posée dès la première ligne du récit : « Avançons dans la genèse de mes prétentions » (Michon 1984, 9). Une quête comparable sinon des lieux, du moins des mises à l'épreuve, émaillera la seconde moitié du texte. Ainsi lors d'un repli au village natal : « Je fis en train un voyage terrifié ; il allait falloir écrire, et je ne le pourrais pas : je m'étais mis au pied du mur, et n'étais pas maçon » (*id.*, 136).

¹⁷ De façon générale, l'environnement marin impose (devrait imposer) aux hommes qui le fréquentent une grande rigueur, l'accident procédant presque toujours d'une série de négligences. Ainsi pour le phare, navire immobile dont les occupants, tels les marins dans la tempête, sont parfois livrés à eux-mêmes, notamment par mauvais temps. Un exemple en sera donné par Jean-Pierre Abraham dans un texte publié à titre posthume, « *Velléda* mon amour » (Abraham 2004, 17-22), où il revient sur son expérience en racontant un départ précipité du phare : une possible crise d'appendicite le guette. La chose est immédiatement prise au sérieux par son compagnon qui fera venir en urgence la navette, la *Velléda*, où il sera transbordé *in extremis*. Le coup de vent annoncé allait en effet laisser le phare isolé pour de longues heures. Il faut au passage noter que cet épisode n'a pas trouvé sa place dans *Armen* – pudeur, toujours.

¹⁸ Pierre Michon poursuit : « Mais qu'est-ce que la littérature ? C'est bien Dieu, puisque c'est le langage humain, à son point d'incandescence. C'est la même

chose. Qu'est-ce que Dieu, sinon les tables... ? Le langage humain au point où il foudroie la pierre. (...) Toute bonne littérature est de la prière, c'est-à-dire un dialogue avec le *tiers absent*. Avec le tiers absent, mais relayable par la parole commune. On peut prier en commun : on peut faire des livres et les publier ». Dans le même entretien, Pierre Michon dira, peu avant ce développement : « Mais ça nous amène beaucoup trop loin, parce que je ne sais même pas de quoi je parle ! Je *sais* de quoi je parle, mais je ne sais pas *en parler* » (*À voix nue*, France Culture, troisième émission, 27 novembre 2002). La proximité avec la technique du *point d'ombre* de Jean-Pierre Abraham est évidente.

¹⁹ Il faut noter ici l'importance discrète de l'amitié complice, en ce lieu clos et exigu où deux hommes doivent cohabiter de longs jours.

²⁰ Le 29 novembre 2012, le premier président de la Cour des Comptes adresse à la ministre de l'écologie, du développement durable et de l'énergie, ainsi qu'au ministre délégué en charge du budget, un courrier faisant état de vives préoccupations quant à l'état général des phares, tout en pointant l'absence d'effectivité des actions pourtant prévues dans le cadre du « Grenelle de la mer » de juillet 2009 (engagement n°103).